

从周信芳与应云卫的合作看“海派京剧”的本质

邹元江

《戏剧艺术》2007 年 4 期

—

内容摘要：“京派”（或“京朝派”）京剧的形式主义并不与是否入宫廷直接相关，虽然也通过“内廷供奉”受到宫廷演剧精致化的深刻影响。形式主义本就是京剧的审美本质之所在，离开了审美形式，京剧就不成其为京剧。

“海派京剧”也不是所谓“噱头主义”所能涵盖。机关布景一类噱头并不能真正说明“海派京剧”的实质。“海派京剧”的本质在于重情节悬念（连台本戏），重人物性格（刻画），重逼真再现，重思想教化，而这也正是“京派”改革“旧剧”所致力方向。

关键词：海派 合理性 目的性 性格化

应云卫从十七岁就成为“麒迷”，与周信芳是几十年的老朋友、老战友。1956 年和 1961 年应云卫分别导演了彩色戏曲艺术片《宋士杰》和《徐策跑城》，这两出戏都是周信芳的代表作。通过对应云卫与周信芳两人在合作过程中艺术观念的分析，可以更充分地看清“海派京剧”的本质。

一、“合理性”的限度

《下书杀惜》原是京剧传统剧目《乌龙院》里的几折，应云卫说：“经过周信芳同志用他一贯主张的‘合理动人’、‘大力修正’、‘大加删改’的精神重新整理修改，把宋江的性格端正了起来，戏的面貌也就为之一新。”[1]

（P73）所谓“合理”是与“目的性”相一致的。目的性是每一个动作都从塑造人物性格、完成贯穿行动为出发点的，因而有着明确的合理性要求，不合理就无法实现目的性。比如《徐策跑城》、《宋江杀惜》都是周信芳的代表作，“演过不下百余次，然而在排演场上，这两出‘熟戏’每天他都是‘生唱’，每天都能给我们新鲜感，从不演‘结果’；听就是真听，看就是真看……”

[1]（P80）戏曲的“熟戏生唱”是戏曲表演的基本规律，但这“熟戏生唱”并非话剧体验式的完成人物性格塑造，故意制造悬念，而是戏一开始，人物性格塑造之类就已经完成了，并明确告诉观众这个故事讲的什么（副末开场，合

盘托出故事梗概（1）），然后，在没有故事悬念的前提下，让观众明明白白看如何展现这样一个已真相大白的故事。“熟戏”即情节悬念不仅演员知道，而且观众也知道（话剧的情节、悬念观众却并不知道）。“生唱”就是如何展示，即如何把基于童子功的程式组合、化合成一个完整的表现程序。而既是程序、程式性的呈现，也就无所谓逼真意义上的“真听”、“真看”、“真哭”、“真笑”，而是处处以非“合理”的听、看、哭、笑程式给人以间离日常生活的艺术美的享受。艺术从本真的意义上都是不能作“合理”与否诉求的，艺术之作为艺术就是人为的，它就是荀子意义上的“伪”，即假扮。

“伪”、假扮总是不合常理的。然而，不合理的程度有别。话剧更趋于日常生活逼真再现的合理性，而戏曲艺术是与其极为繁复的技艺，极为复杂的呈现方式而远离合理的诉求。也正是基于此，应云卫从话剧、电影合理性的视角对周信芳的褒扬就是存在问题的：

我们有一些戏曲演员，在表演时，常常使人觉得很“假”，而周先生在这个戏中念到“失信、失信……”时，作一冷笑，是戏曲化的笑，但又是那么真实，打动人心。这就是艺术的真实。[1]（P76）

戏曲演员的笑、哭显得假恰恰是戏曲艺术的常态，“假”正是偏离日常生活合理性的要求，此之谓“假”即将日常的笑、哭转化为程式化的笑、哭，因而就不能从“真、假”的合理性的要求来判断。周信芳的“冷笑”如果真是戏曲化的，即真正是程式化合的，也就无所谓“那么真实”。艺术原本就不求真而趋假，戏曲艺术就更不以“真”为标准。所谓“艺术的真实”也是取其神似而已，是并不可还原为生活真实的。“艺术的真实”也是充分技艺化、程式化、陌异化的。其实，周信芳的戏曲思维的出发点也是“合理性”，譬如他说：

《徐策跑城》的跑，应该一直向前跑。可是，舞台上没有办法。在舞台上真要一直向前跑，就跑到台下去了。可是电影却完全可以。我们就在导演帮助下，一直向前跑了。[1]（P145）

按照周信芳的说法，《徐策跑城》的跑本就应该一直向前跑。现在之所以跑圆场，只是“舞台上没有办法”、不得已而为之。即从跑的合理性上讲（“应该”就是“合理性”诉求），不应当跑圆场，而应当一直向前跑。如此理解戏曲的跑圆场显然是南辕北辙的。“圆场”的本质规定并不是背离“合理

性”，而恰恰是从审美性出发，从舞台表现的丰富性、经济性、舞蹈性出发的，即舞台上的圆场并非就是因为舞台的限制而跑，而是一种艺术的表现方式，是一种审美的程式组合、化合。这就是梅兰芳所说的戏曲艺术的方台思维，跑圆场每个畸角都要顾到。正因为周信芳将跑圆场误解为是不得已而为之，是“舞台上没有办法”，本应该一直向前跑才合理，所以，他才乐于按电影真实合理的要求改为“一直向前跑了”。而恰恰是这种所谓的“合理性”诉求从根本上抹煞了戏曲艺术的审美特性。在这一点上，真正明白戏曲艺术审美特性的电影导演桑弧就一针见血地委婉批评了应云卫。应云卫自己说：

前几天，桑弧同志和我开玩笑，说我是“勇士”，居然敢去动麒麟童的《徐策跑城》，因为这个戏中虚拟的、高度提炼的舞蹈动作很多，在银幕上很不好办。可是在周院长具体的帮助下，终于把戏拍出来了。当时我对他们说：“我还有勇气拍他的《萧何月下追韩信》和《打渔杀家》呢！”大家一听都乐了，因为这两个戏里有大河、小舟、渔网、马鞭，确实不好搞，可是有周院长这样一位良师益友支持着我，我怎么会不“勇”呢！[1]（P70-71）

应云卫虽然其勇可贾，但恰恰是周信芳的话剧思维才能使应云卫的这种“勇”成为可能。周信芳、应云卫的合拍处正在于“合理”性诉求的非戏曲化。而正是话剧思维让应云卫敢于一出接一出地拍在行家看来只会抹煞戏曲艺术特征的京剧作品。只要按照写实化、合理化的要求，“大河、小舟、渔网、马鞭”这些本来虚拟的物象都可以真实再现。——这多么直接明了啊！可这还是京剧艺术吗？其实，应云卫正是因为有了与周信芳的“成功”合作，才会在其后的与盖叫天的合作中又如法炮制，在拍摄影片《狮子楼》时，彻底改窜了京剧的“好看和耐看”之处。[1]（P155）

二、“目的性”的误区

应云卫认为，周信芳的《徐策跑城》“戏曲艺术表演技巧（程式）的运用和真实地、生活地塑造人物，在这里达到了高度的统一，每一个身段，每一个调度都有明确的目的性，都是精华之所在。”[1]（P79）周信芳对其他演员，“亮相、走边中的每个身段都仔细地分析目的性，帮助……精炼掉一些重复和目的性不强的动作”。[1]（P80）周信芳“每个身段都仔细地分析目的性”这是走到戏曲话剧化思维的极致。其实，所谓技巧程式与真实地、生活的塑造人物“高度的统一”这也是不现实的，也是有违戏曲艺术的审美本质的。《庄岳

委谈》云：“凡传奇以戏文为称也，无往而非戏文也，故其事欲谬悠而无根也，其名欲颠倒而无实也；反是而求其当焉，非戏也。”[2]（P83）这也即是说，戏曲艺术从其本质上说就是双重的否定与现实生活的关系：从内容上而言，戏曲艺术就是本质意义上的传奇，而传奇皆无实也，“其事欲谬悠而无根也，其名欲颠倒而无实也”，因而只能作寓言观而不能“求其当焉”；而从形式上看，戏曲艺术所凸显的程式本就是反生活、反现实的，它并非诉之于“真”，而是诉之于“美”，它并不服从生活的标准，而是服从于行当的要求，因此，要求“高度的统一”就是反审美，反行当的。而这正是应云卫的思路，他在拍摄京剧《智取威虎山》时就说：“表演人物要从真实生活出发，不能从行当出发”。[1]（P83）不从行当出发，就必然从人物性格出发，因而就要求演员分析人物，挖掘潜台词，强调身段的目的人性，甚至像应云卫所要求的那样，演员“对所演的人物都有个自传，让演员摸透人物的内心世界。导演主要工作之一就是检查表演是否符合生活真实和生活逻辑。演员对自己的每个动作，要问一下：‘表演的目的是什么？’不符合的就要研究改进。”[1]

（P83）（2）

周信芳其实早就是这么编戏、导戏、演戏了，甚至有过之，因为他受到话剧、电影强调真实感的影响太深，[3]（P79）因而他也非常明确“表演的目的是什么”。早在1913年3月20日宋教仁在上海车站遇刺身亡仅一周之后，年仅十八岁的周信芳就编演了第一出时事新戏《宋教仁遇害》，他在剧中扮演宋教仁，在当时曾引起了巨大的轰动。1915年，为了谴责袁世凯称帝，周信芳又编演了讽刺时政的历史剧《王莽篡位》。1923年“二七惨案”爆发后不久，周信芳又随即编演了反映时政的新历史剧《陈胜吴广》……总之，仅从周信芳1915年5月进“丹桂第一台”之后的八年间他所演过的259出戏就有新戏209出来看，他对戏曲表演的目的人性是非常清晰的，这主要表现在两个方面，一是作为高台教化的目的人性，一是作为符合真实的目的人性。作为高台教化的目的人性，周信芳受到“以歌场为痛哭之地”的汪笑侬的影响致深。汪笑侬作为周信芳非常钦佩的爱国志士，他“慨清政不纲，愤然弃轩冕……遂隐于伶，每日优孟登场，以陶写其胸中郁勃之气”。[4]（P393）他想“通过高台教化，凭自己的身手口舌……来讽刺和抨击他所疾恶的政治和社会”。他所编演的三骂——《骂阎罗》、《骂安禄山》、《骂王朗》，尤其是《哭祖庙》一剧更是铮铮

作响的杰作。在大连演出时，他以“国破家亡，死了干净”这有力的八个字，“感动了无数爱国同胞，一时成为了大连全市人民的口头禅”。[5]（P393）而作为符合真实的目的性，周信芳既受到汪笑侬的影响，（3）更受到二十世纪早期话剧、电影进入中国对戏曲表演方式所带来的深刻影响。汪笑侬编写新剧重思想主题的高台教化，表演重表情结合剧情的细致逼真、重刻画人物，实际就是话剧、电影对戏曲表演方式所带来的深刻影响的显例。这种影响的基本内涵就是重情节悬念，重人物性格，重逼真再现，重思想教化。而要在情节悬念和人物性格上下工夫，除了编写结构完整的剧本外，首要的就是要给戏曲演员排戏，而不能再让戏曲演员看一眼剧目提纲就上台即兴唱流水词。可这对戏曲演员而言是一件多么困难的事。唯一的例外似乎只有周信芳。

应云卫说：“在《宋士杰》开拍之前，我们要演员排戏。有些演员起初不习惯我们的做法。周院长是坚决支持排戏的。他排戏不是为了突出自己，而是为了使大家平衡，用他的话来说，也就是为了使戏‘整齐’”。[1]（P67）所谓“整齐”也就是周信芳 1946 年对田汉讲的，平剧改革最要紧的是要使平剧成为“完整的戏”，即要使以伶为本，“看个人不看戏”，变为以戏为本，“看戏不看个人”。由此，就必须“打破角儿制度，注重好的剧本”。[6]（P526）——可这完全是西方戏剧的思路，即重剧本剧情，重思想主题，重导演导排，重人物性格刻画，重演员进入角色，重挖掘潜台词。应云卫也就是这么评价周信芳的：

京剧的对话是有程式的，演员念熟了念顺了常常容易忽略内容，流于形式。周院长在排练时，每句对话都准备了丰富的潜台词，念起来都是那么饱满，真实；而当同台演员深入不了角色时，他就一遍遍地陪着他们排，帮他们分析人物，挖掘潜台词……[1]（P67）

为什么戏曲演员不喜欢“排戏”？因为一遍遍排戏是西方话剧传入中国后才有的，（4）它的前提首先是要建立导演制。中国的戏剧艺术家直到二十世纪 20 年代后期才知道戏是要在导演的指导之下才能排演的。可问题是，在中国的戏曲史上并没有“导演”这一说，戏曲演员也从来不是在“导演”的导排下才能登台演戏的。[7] 而为什么戏曲演员“深入不了角色”呢？其根本原因也是因为中国的戏曲艺术表演并不是建立在西方逼真体验基础上的。逼真体验是奠基于故事情节主体、人物性格主体之上的。而中国的戏曲艺术恰恰是建立在

非故事情节、非人物性格主体的基础上的。戏曲艺术作为审美形式因媒介的故事梗概，通过副末开场而和盘托出。而作为戏曲艺术审美形式因媒介的类型化人物，则通过脸谱、自报家门等方式也让观众能一目了然。所以，中国的戏曲艺术无须像西方戏剧那样要讲一个极为复杂、悬念丛生的故事，也无须在一个复杂曲折的故事情节里展开人物的性格冲突，并随着故事情节的启、承、转、合完成对人物性格的塑造。由此，中国的戏曲艺术就为演员纯粹的审美形式的组合化合表演留下了极大的时空。这是一个并不为故事情节展开、人物性格塑造而牵绊的美轮美奂的审美创造的时空。所以，李紫贵硬要证明戏曲演员的表演是能够像斯坦尼斯拉夫斯基所要求的那样“进入到角色中去”就是说不通的。李紫贵说：

戏曲演员在舞台上歌唱，必须照顾到音乐，稍有疏忽便会走板，荒调；舞蹈时稍一走神，便不能控制身体运转自如，与同台者对舞也就不能那样严丝合缝，同锣鼓也不能紧密合拍。在这同一时间内，还要进入到角色中去，激发起真实的情感，这样繁复的创作任务，似乎不可能同时并行，同时完成。可是在舞台上，在老艺人和名演员身上，确实有着这样非凡的“瞬间”。[8]

（P345）

其实，作为演员出身的李紫贵是非常清楚戏曲演员的唱、念、做、打是多么的繁复、艰奥，而这种审美形式因的表现与“进入到角色中去，激发起真实的情感”是南辕北辙的。本不能“同时并行，同时完成”的戏剧元素，为什么一定要强扭着让它在舞台上实现呢？所谓“在老艺人和名演员身上，确实有着这样非凡的‘瞬间’”其实是李紫贵虚设的，连他自己都不会相信的。他之所以如此说，这只能是在特定的年代，为了证明斯坦尼斯拉夫斯基体系是多么适合中国的戏曲艺术学习，证明它是放之于四海而皆准的理论。（5）

事实上，真要问戏曲“表演的目的是什么”是远不能像话剧、电影那样那么单一、确定的。表达主题思想，塑造人物形象，这对戏曲艺术而言都是很凿枘的。戏曲的主题思想表达其实是很淡化的，甚至是可有可无的（折子戏甚至闹不清前因后果，更无从谈起要表达什么确定的主题思想）。而塑造人物形象也不是戏曲艺术表演的目的，因为类型化的人物在开场前就已完成，因而是无须着意刻画塑造的。之所以会这样，是源于中西方戏剧小说的根本差异。西方重在写个体性格，中国重在写人间而非人物性格。唐君毅说：

西方小说戏剧，盖由重视英雄人物及重视个性之伸展与表现之故，而重视一小说戏剧中之主角之地位。西方之小说戏剧……皆所以烘托出一主角之性格与理想，与其性格及理想在环境中之发展历程者。[9]（P245）

严格言之，中国之小说戏剧，实最无特定之目的者。如有目的可说，则既非描述一单个人格之性格与理想之发展，亦非为描写客观对象化之社会，提示社会问题、宣扬主义、教训人生，而唯是绘出一整幅之人间。人间者，人与人之间也（其中亦可包括人与自然之间，人与其历史文化之间，唯以人与人间为主耳）。社会一名与人间一名，含义似同而略异。……社会恒指为一个人之上之组织，人间则可只在个人与个人间。社会之组织，必赖诸个人有一公共目的，而人与人间则可有公共目的，而亦可无有。[9]（P246）

正是因为西方戏剧“重视英雄人物及重视个性之伸展与表现”，所以，西方戏剧特别重视能展示主角性格与理想发展的情节结构设置，尤其特别突出能揭示主角个性的心理描写，心理分析、心理解剖的体验式表演。无论是导演人物阐释，还是演员角色小传，其重心都在如何体验式进入角色，以至最终与角色相同一。也正是由于这种对“演员和角色之间连一根针也放不下”的极致化的表演诉求，西方社会才会衍生出让我们惊诧的杰里米·边沁的“自体圣像”艺术。[10]（P219-225）（6）“自体圣像”意识虽只是西方逼真、再现观念走向极致的个案，但它所给予我们的思考却是极为深刻的。这种边沁所追求的“自体圣像”将使“石头或大理石制的纪念碑将不再被需要”。边沁将“自体圣像”看作“比绘画和雕塑更完美的相似性”，他甚至还将自体圣像“由死者带给生者的更多益处”由“表演和戏剧用途”体现出来，以悬丝傀儡的方式让自体画像自我扮演，试图去掉由演员扮演的这个中介。他在自体圣像戏剧宣言里的第一句话就是“什么演员能比裘里斯·凯撒的自体圣像更适合扮演他自己呢？”这种自体圣像剧就如同关公战秦琼一般让出生于不同时代、不同地域的人在舞台上面对面的相遇，边沁甚至还为此创作了自体圣像的戏剧台词。这种戏剧的构想是将西方戏剧体验论，进入角色，你不是在扮演罗密欧，你得就是罗密欧的写实戏剧逼入了极致。而边沁的这些狂想及后人的实践，其实也只有在这样的追求逼真的语境中才可能产生。

而中国的戏曲艺术观众从演员一出场就能明了几分它的表演目的并不在逼真的再现已发生的故事，而是对早已熟知的故事加以纯粹审美化的表现。因

此，如何程序化表现（审美形式因）就与如何逼真地再现（故事情节性）形成对照。这也就不难理解为什么明清传奇、皮黄京剧的绝大多数剧目都是改编自历代的故事、传说、小说、鼓子词、诸宫调之类了。也正是这些口口相传、代代演绎的熟悉的故事，才能使观众在看（听）戏时就没有了多少对故事情节悬念，对主题表达的强烈诉求。而戏曲演员所给予观众的也只是借助一个故事梗概所呈现出的精美绝伦的审美形式。这也正是戏曲艺术不能用话剧、电影的尺度加以评价、度量的根本原因。因为所有在西方戏剧中所必不可少的戏剧性的因素，如人物、情节、悬念、冲突、体验、主题、结构等，在戏曲艺术里都是可以淡化，也可以视而不见的。观众完全可以不知道这出戏说了什么故事（折子戏尤如此），但却能津津乐道其审美表现技艺的精湛，其原因就在于戏曲艺术是充分形式化的纯粹的艺术样式。

由此我们也可看出，周信芳所追求的表演的目的性是极为狭隘的，是与他的对戏剧“整齐”、“平衡”的话剧式思维相一致的。如他在《徐策跑城》一剧中所设计的一系列舞蹈动作就是佐证。1961年应云卫导演彩色戏曲艺术片《周信芳舞台艺术》中的《徐策跑城》一剧。在第三场《跑城》中，周信芳设计了繁复多姿的舞蹈动作。周信芳说，之所以要设计这许多舞蹈动作，决不是为了舞蹈而舞蹈，而是因为“这些舞蹈动作是从唱句里来的。”也就是说是从人物的“思想感情”、“规定情景”中来的，每一身段都能说得“动作目的”。[1]（P73）显然，每一个舞蹈动作“是从唱句里来的”本不能从每一个身段都能说得“动作目的”来理解，但周信芳却正是这么理解的。这也未免太机械对应了。

其实，戏曲表演的魅力和精髓恰恰不在于有无目的性，即话剧式的动作与行为目的动机的一致性，而是表现为无目的而又能合目的性。戏曲的程式，如“卧鱼”、“鸽子翻身”、“起霸”似乎都可找出“来自生活”的原型，但已成为程式的“卧鱼”之类，却又不能还原为生活，而是已成为一种无目的的审美创造的符号。按照逼真表现的逻辑，显然就必须淡化程式符号的美感，而处处要求得与“唱词”内容的对应性动作表演。这显然是从根本上背离了戏曲创造的基本原则。而恰恰是无目的程式符号的化合运用的完美，才真正能达到艺术审美的最高的合目的性。所谓最高的艺术审美的合目的性，决不是话剧、电影式的达到真实再现的动作目的性，而是似是而非、难以言喻的审美愉悦性。

审美愉悦是艺术的共同目的，只不过话剧、电影更趋向于生活化的逼真再现来间接达到，而戏曲艺术则更趋向于审美化地意象表现来直接生成。由此也可反思西方话剧近百年来对中国戏曲艺术家思维所带来的极大的负面影响。这其中与田汉、洪深、欧阳予倩、应云卫等人不加区别的将话剧、电影与戏曲评价的尺度加以一致性的套用有莫大的关系。而正是这种不加区别的将话剧、电影与戏曲评价的尺度加以一致性的套用，极大地影响了周信芳的戏曲表演观念的错位。

三、“性格化”的偏失

应云卫说：“我早就想把斯坦尼斯拉夫斯基体系和中国程式表演结合起来，写点‘土洋结合’的导演方法……如果由周院长来写，一定会比我好几千倍。”[1]（P70）可见，应云卫也是从斯坦尼体系来看周信芳的表演的，这也正是话剧、电影演员和导演认同周信芳的原因。（7）周信芳的表演之所以有诸多斯坦尼的东西，这与他与话剧界的田汉、洪升、欧阳予倩等有密切的关系，尤其他还参加过话剧演出，并饰演过主要角色有关。1940年1月23日，孤岛上海救济难民，周信芳领导“移风社”参加文化界联合在卡尔登戏院演出的话剧《雷雨》，他在剧中饰演了周朴园一角。这出戏的导演是朱端钧。此前，周信芳曾参加过田汉领导的话剧社团“南国社”，曾多次与话剧演员同台演出，但正式演出话剧这还是第一次。这也是京剧名伶首次客串话剧。演出后，反响极为强烈。周信芳对此次演出感受很深，他对人说：“对于人物性格的分析和角色的内心活动，话剧在这方面抓得很紧，演员的体会也深，京剧如果能够这样，那就好了。”[3]（P146）

其实，周信芳所期望和追求的也就是斯坦尼斯拉夫斯基体系所坚持的“现实主义”。应云卫也看到了这一点，他说：“麒派艺术的现实主义特点，我以为首先应该是指这种象生活那样真实朴素，而又是经过艺术提炼的表演”。

[1]（P66-67）比如拍《宋士杰》戏曲片时，周信芳的念词“完全从人物具体的思想活动和思维逻辑出发，层次分明，有深厚的生活基础和生活气息，听起来自然极了”。[1]（P67）所谓“自然极了”这并不是戏曲艺术的至高审美境界，真正审美的艺术创造恰恰是非自然的。戏曲艺术对自然的偏离、陌生化尤其突出。从这个意义上来说，戏曲艺术永远不是什么“现实主义”的。

周信芳 1959 年在《欢呼十年胜利，跃进再跃进》一文中说：“以京剧来

说，几十年来，一向有南派、北派之分。北派自进入宫廷以后，供‘王公大臣’们玩赏，削弱了和人民的联系，因而艺术日趋僵化，走向了形式主义的道路；南派则在当时半封建半殖民地的都市里，迎合城市资产阶级的庸俗风习，在某些方面走上了噱头主义的道路，这就是通常所说的‘恶性海派’”。

[11] 显然这个概括问题是很多的。“京朝派”的形式主义并不与是否入宫廷直接相关，虽然也通过“内廷供奉”受到宫廷演剧精致化的深刻影响。事实上，形式主义本就是京剧的审美本质之所在，离开了审美形式因，京剧就不成其为京剧。至于说“海派”也不就是所谓“噱头主义”所能涵盖的。机关布景一类噱头并不能真正说明海派的实质。海派的本质在于重故事情节性（连台本戏），重人物性格塑造（刻划），重思想倾向性，用周信芳的话即：

我们既反对形式主义，也反对噱头主义，我们追求的是鲜明的倾向性和人物形象的典型化。[11]

“倾向性”的强调既是特定时代的氛围影响所致，也是西方戏剧在二十世纪处传入中国的影响所致。而“人物形象的典型化”这种西化术语的表述就说明，以周信芳为代表的海派实际上是极大地受到西方戏剧观念的影响。所谓

“典型化”是与人物性格刻划，与情节故事展现（人物性格成长的历史），与体验性的进入，与真实再现的观念相关联的，而这些本是西方戏剧的特质，它与审美形式因极为突显的京剧艺术并不相关。就在这篇文章中（此文是否是周信芳所写也很难说，起码经过文人的修改，不然，不会透着这么明显的西方戏剧思维的色彩），周信芳列举了解放后所修改的几出戏，《乌龙院》、《打渔杀家》、《义责王魁》等，而其修改所运用的标准就是“性格”、“正面人物”、“反面人物”、“阶级观点”、“典型意义”、“历史唯物主义观点”等等。

近百年以来，随着西方戏剧观念的引入，“性格”、“典型”等等西方文艺观念一直制约着我们对戏曲艺术的认识。的确，西方戏剧特别强调人物性格的塑造在戏剧中的作用，莱辛就说过：

一切与性格无关的东西，作家都可以置之不顾。对于作家来说，只有性格是神圣的，加强性格，鲜明地表现性格，是作家在表现人物特征的过程中最应着力用笔之处。[12]（P125）

然而，刻画人物性格也并不就是西方戏剧的一成不变的追求，狄德罗就认

为，过去的戏剧都偏重人物性格的描写，而严肃剧应当以描写情境为主，因为性格是由情境所决定的。他说：“真正的对比是人物性格和情境之间的对比，是不同的利害之间的对比。”[13]（P179）有学者据此便认为：“从亚里士多德强调性格到狄德罗强调情境，这是戏剧美学理论的一大进步。”[14]

（P234）其实这是一个误解。亚里士多德在《诗学》中并没有把性格放在第一位，而是强调动作对于悲剧的决定意义。亚里士多德说：

悲剧艺术的成分必然是六个……（即情节、“性格”、言词、“思想”、“形象”与歌曲）……六个成分里，最重要的是情节，即事件的安排；因为悲剧所摹仿的不是人，而是人的行动、生活、幸福[〈幸福〉与不幸系于行动]；悲剧的目的不在于摹仿人的品质，而在于摹仿某个行动……他们不是为了表现“性格”而行动，而是在行动的时候附带表现“性格”。因此悲剧艺术的目的在于组织情节（亦即布局）；

悲剧中没有行动，则不成为悲剧，但没有“性格”，仍然不失为悲剧。

[15]（P20-21）

在此，“情节”即“行动”，而“行动”有四重意义：创作行动，表演行动，做出戏剧行动和身体行动。[16]（P31-38）亚里士多德认为：“情节就是对做出戏剧行动的那种模拟”，“情节就是将戏剧行动事件整合起来之意”。那么，这里所说的“情节”（μυθoς）就不同于过去所理解的日常生活事件，而是指被完形的戏剧行动事件。悲剧就是模仿这个被整合完形的情节行动，这才是戏剧行动。而“演员”（υποκριτης）即“我假装成为另外一个人”之意，由他来表演这个戏剧行动。因此，亚里士多德所说的摹仿，即演员的摹仿已非直接摹仿现实生活，而是摹仿由诗人（剧作家）已完形的戏剧行动，而这个“戏剧行动”已是抽取、形上的创造出的。“戏剧”（δραμα，即英文 drama）的本意就是“行动表演”，即由表演者（演员）来表演行动就是“戏剧”之意。“戏剧”由此就不是一个名词，而是一个动词，是一个表演行动的艺术摹仿活动。它是一个动态的场，表演行动一旦停止，“戏剧”也就不存在了。也即是说，“戏剧作品”就不是案头的文字，而是正在呈现的表演行动，它是作为空间和时间连续存在的，一旦表演行动结束，“戏剧作品”也就隐匿了。所以，戏剧美学所应关注的的核心问题就是作为表演行动（drama）的动态呈现过程如何可能的问题，而表演行动的动态呈现过程之前

的剧作家的“创作行动”（π ο ζ ε ω），演员作为行动表演者的表演行动（δ ρ α υ），或演员的身体行动（κ ι υ ω）都不是“戏剧”美学的本体。戏剧的本体在于由剧作家、演员的行动生成为表演行动的动态呈现过程，演员摹仿剧作家所完形的戏剧行动（情节）构成表演行动的核心。由此看来，西方戏剧中的摹仿也非对日常生活的简单直接摹仿，而是摹仿已被剧作家所完形的戏剧行动（这正是创造性的提炼了日常行动），即根据可然律构成不同于日常情节的戏剧行动，但这个摹仿又仿佛象日常生活的行动一样具有整一性。

显然，戏曲艺术的本质不同于西方戏剧的“戏剧”（drama）之意。Drama意义上的“戏剧”是整一地动态呈现表演行动，它以摹仿完形的戏剧行动为核旨。而戏曲艺术在三种戏剧形态上都不同于此。宋元杂剧和明清传奇（包括南戏）表面上也是演员摹仿完形的戏剧行动（剧作家完成的剧本），可实际上演员并不是直接摹仿完形的戏剧行动，而是经过行当程式这个中介变形、复杂化地表现这个戏剧行动。“表现”就不是“摹仿”。“摹仿”的本意是“逼真”“再现”，即刻模，而“表现”就是（行当）程式化地、意象性地抒写，是已经充分形上、形式化、符号化的（“起霸”、“走边”等就是一些符号化程式）。如果说这一类戏曲形态在抒写（意）完形戏剧行动（故事情节）上与西方戏剧还大体一致（所谓“大体”，即戏曲的本戏也并非西方戏剧式的是悬念、发现模式，而是自报家门、合盘托出式的情节解构模式，更注重对已经解构的情节如何表现和表现得如何的纯粹形式因的抒写），那么，作为反复搬演的折子戏这一类戏曲形态，在表演上则完全脱离了西方戏剧的完形戏剧行动的模式，即情节结构已完全不是戏剧表现和观众接受欣赏的核心，情节结构只是成为形式化表现的载体而已。也由此，一切关于完形戏剧行动的整一性特征都不再重要。一出折子戏可以不知道前因后果的情节、人物，而重在演员非摹仿的程式化组合的形式因表现。

而戏曲的近代京剧形态又不同于宋金元杂剧、明清传奇，它甚至省略掉西方戏剧的剧作完形戏剧行动的过程，而更多是非先剧本形态的攒戏（条纲、幕表戏）。这种临时拼凑的即兴戏剧模式也不重在西方戏剧的整一性完形戏剧行动，而是重在即兴的形式因的随机呈现。这类拼凑性戏剧行动（情节）可能都是南辕北辙、不全情理的（随口而占的戏词是不可能考虑那么周详的，而且这种随口而占的戏词也是由一些上下句套路戏词的拼凑）。但观众所关注的并不

在戏剧行动本身。只要大体有一个故事梗概，甚至连梗概也模糊不清也无妨，只要各种形式因（程式组合、化合）能得以纯粹审美的呈现，达到审美悦愉观众就完成了对“戏剧”的感受活动。

所以，中西戏剧对“戏剧”的理解存在本原的差异，而且这里还要作一个分疏，即西方戏剧也并非古今传统一致。古希腊亚里士多德所推重的悲剧，柏拉图却很鄙视。柏拉图认为，摹仿一切的则是非常庸俗的艺术，悲剧就是这种给一般人欣赏的下等人的艺术，而他更推崇史诗，因史诗是给有教养的人欣赏的。[15]（P103-104）即柏拉图反对摹仿的动作，即表演，而只需诉之听觉。亚里士多德则更突出了戏剧行动作为“戏剧”的本体特性。虽然他也承认“悲剧跟史诗一样，不依靠动作也能发挥安的力量”，但他更认为“悲剧具备史诗所有的各种成分”。而且，悲剧作戏剧行动的摹仿（表演），“能给我们很鲜明一印象”，“能在较短时间内进到摹仿的目的”。所以，悲剧在艺术效果方面“比史诗优越，因为它比史诗更容易达到它的目的”。[15]（P104、105、105、106-107）

但亚里士多德的摹仿完形戏剧行动的“戏剧”（drama）观并没有流传下来，（这正是许多人的误解之处）。古罗马、中世纪都因《诗学》没有流传而没有产生影响。只是到了十五世纪末叶、十六世纪意大利学者卡斯特尔维特洛1570年校勘出版了《诗学》才开始有了一些影响，而真正在法国和英国产生影响已经到了十七、十八世纪，可仍然一直被歪曲的理解，直到19世纪才恢复它的本来面目。当然，是否真正恢复也要考查。一般认为，斯坦尼体系与亚里士多德“诗学”一脉相承，布莱希特就是这么比较的。但实际上二者并不一致。斯坦尼的“体验”虽也是演员摹仿完形戏剧行动，但“体验”是进入人物，是刻画“性格”，是与人物同一。而亚里士多德的摹仿却首在戏剧行动，而不重人物性格，也无须进入人物。

亚里士多德的非性格刻画却与戏曲艺术的三种态型有表面的一致性。所谓“表面的一致”，也即戏曲演员是不进入人物性格，而是通过行当中介表现类型化的人物样态。而此样态通过自报家门和脸谱暗喻已诏告给观众。戏曲演员的表演也不是与人物逻辑化的内在一致，而是与人物间离、是似而非。而亚里士多德非性格刻画则是摹仿完形的戏剧行动，在行动呈现中自然显露出人物的样态，而不是着意地刻画。即行动呈现是第一位的，而性格表现是附属的。

与戏曲相类似的是莎士比亚，莎士比亚既不同于亚里士多德，也不同于斯坦尼斯拉夫斯基。[17]（P308-328）总之，戏曲是多重的“看”。乍看是情节的，故事的，但它的反复搬演性，就不是看情节故事的层面，而是看审美形式的层面。而审美形式的欣赏也有多个层次：一是作为演员个人的所呈现的形式特点的差异，二是与演员掌握的程式重叠的个人技艺，而前者是后者的化合所呈现的整体魅力。所以，演员中心是戏曲艺术的本质所规定的，它以演员的技艺的呈现如何决定戏曲的本体的呈现如何。对演员作为天才素质的看，对演员作为程式掌握的看（行当），与对演员将天分、技艺化合所呈现的整体审美形式的看，——这三重的“看”，正是在西方戏剧（广义的）中所看不到的。

注释：

（1）徽班进京，徽班演出十程序对京剧的演出方式产生了重大影响。所谓“徽班演出十程序”即“开演前，武场先打第一遍闹台，称‘闹花头’。第二为打台，即武行表演各种觔斗和特技。第三跳八仙，演员化妆成八仙，表演八仙过海时的各种技艺。第四是三跳，即跳魁星、跳加官、跳财神。第五是副末报戏文。第六是演出三折戏：《百忍图》《文王访贤》《百仙求寿》。第七是打第二遍闹台，奏[水龙吟]。第八唱正本戏一本，如《碧桃花》等。第九为后找，就是再加演一出折子戏，酬谢观众。第十是状元拜堂，由小生和花旦，身穿官服，头戴凤冠出场，一拜天地，二拜父母，三拜夫妻，最后向观众行礼。演出至此结束。”见《中国戏曲志·安徽卷》，中国 ISBN 中心，1993 年，第 550 页。在演出程序中专门加入“副末报戏文”，这就不同于在戏文演出中由副末开场介绍剧情故事梗概，而是更加突出副末合盘托出戏剧情节的作用，即让观众看（听）戏本不在戏情，而在看（听）演员如何表演已真相大白的戏情。

（2）要求戏曲演员像话剧、电影演员那样作人物自传，这是建国后斯坦尼斯拉夫斯基体系成为戏曲改革的基本尺度的必然结果。当时一些戏曲导演，如受过斯坦尼体系熏陶的李紫贵就是这么要求演员的，像李少春这样的一些演员也确实写了“人物自传”、“人物小传”之类的东西。

(3) 周信芳从 1916 年开始就与京剧改良运动的主将汪笑侬合作编演新戏，对汪笑侬的表演极为推崇，说“笑侬先生的做工表情以细致逼真、结合剧情称著，实际就是着重刻画人物，演谁象谁的意思。”见《周信芳文集》，中国戏剧出版社，1982 年，第 397 页。

(4) 近代最早以导演方式要求“排戏”的导演是洪深。洪深 1922 年春从美国留学回国，1923 年 9 月他第一次导演了上海戏剧协社欧阳予倩的戏《泼妇》和胡适的戏《终身大事》，开始要求按本子排戏。1924 年 4 月他又导排了《少奶奶的扇子》，“用硬片做布景，真窗真门，台上有屋顶，灯光按时间气氛而变换，都是创举”。见应云卫纪念文集编辑委员会编：《戏剧魂——应云卫纪念文集》，2004 年（内部出版），第 59 页。1925 年洪深为南开新剧团排《少奶奶的扇子》，曹禺对导演排这个戏的印象太深了，他一边看排戏，一边就将剧本翻得稀烂，也背得烂熟。可以说这是中国近代话剧开始全面接受西洋导演制之始。而当时戏曲与话剧界的相互学习，尤其是从艺者的两栖性，如欧阳予倩话剧、京剧兼写、兼演，田汉话剧、京剧兼写，周信芳京剧、话剧兼演……话剧的导演制开始逐渐被戏曲界所吸纳。1945 年，周信芳在话剧导演的导排下出演了《雷雨》中的周朴园，这给他以极大的影响。导演制在戏曲界的立足和与导演制一同带来的话剧思维，开始全面影响戏曲界，而周信芳是其中最积极的倡导者之一。所以，建国初田汉提出要建立戏曲界导演制也并不是空穴来风。

(5) 李紫贵的这篇文章写于 1957 年，此前，他与阿甲等戏曲导演参加了包括列斯理在内的苏联斯坦尼斯拉夫斯基专家在中央戏剧学院举办的为期两年的关于斯坦尼斯拉夫斯基体系的学习班。开办这个学习班的主旨就是要求中国的戏剧家系统学习苏联老大哥的先进的戏剧体系，以便用于改造中国落后的戏剧表演理论。显然，李紫贵的这篇文章就是在这个大背景下的产物，他所得出的错误判断至今仍影响着戏曲创作和导演、表演的思路。

(6) 杰里米·边沁在《自体圣像——死者给予生者的更多益处》手稿（未出版）中表明他的遗愿是在他死后，遗体被公开解剖后保存并展出，他由此用“自体死亡学”一词作为描述个人死亡及肉身的后续命运的术语，即作为个人自传的自然结局。目前，他的遗体作为他“自身的雕像”端坐在伦敦大学一条走廊上的一个玻璃木箱子里，在死后的一个半世纪里继续象征着他自己。

(7) 赵丹、金山、于伶、顾仲彝等电影、话剧界艺术家都非常推崇周信芳性格化表演。赵丹在《周信芳的性格化表演》一文中说：“有一个时期在我话剧演出的表现上，不但受着信芳先生的影响，甚至还摹拟过他的一些动作和节奏。”其中有一个戏由于“直截了当地学习周先生的表现方法，因而获得极大的成功。”见《周信芳先生演剧生活五十年纪念文集》，1952年。载《周信芳艺术评论集》，中国戏剧出版社，1982年，第427-428页。

参考文献：

- [1] 应云卫纪念文集编辑委员会编. 戏剧魂——应云卫纪念文集[M]. 内部出版, 2004.
- [2] 焦循撰. 剧说. 卷一[M]. 中国古典戏曲理论集成[M]. 八. 中国戏剧出版社, 1980.
- [3] 沈鸿鑫等著. 周信芳传[M]. 河北教育出版社, 1996年.
- [4] 海上漱石语. 转引自周信芳文集[M]. 中国戏剧出版社, 1982.
- [5] 周信芳文集[M]. 中国戏剧出版社, 1982.
- [6] 转引自田汉著. 周信芳先生与平剧改革运动[A]. 见田汉全集[M]第十七卷. 花山文艺出版社, 2000.
- [7] 参见邹元江著. 对“戏曲导演制”存在根据的质疑[A]. 戏剧. 2005. 1.
- [8] 李紫贵著. 戏曲表演的舞台真实——试谈戏曲艺术借鉴斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系问题[A] 见李紫贵戏曲表演导演艺术论集[M]. 中国戏剧出版社. 1992.
- [9] 唐君毅著. 中国文化之精神价值[M]. 广西师范大学出版社, 2005.
- [10] 参见陈望衡主编. 美与当代生活方式[M]. 武汉大学出版社, 2005.
- [11] 上海戏剧. 1959年创刊号.
- [12] 莱辛著. 汉堡剧评[M]. 张黎译. 上海译文出版社, 1981.
- [13] 狄德罗著. 狄德罗美学论文选[M] 张冠尧等译. 人民文学出版社, 1984.
- [14] 李醒尘著. 西方美学史教程[M] 北京大学出版社, 1994.

[15] 亚里士多德著. 诗学[M]罗念生译. 见亚里士多德、贺拉斯著. 诗学诗艺[M]罗念生、杨周翰译. 人民文学出版社, 1982.

[16] 参见戏剧. 2001. 1.

[17] 参见孙福良主编. 94 国际莎士比亚戏剧节论文集[M]. 上海文艺出版社, 1996.

(作者: 武汉大学哲学学院教授)

厦门大学图书馆